

## Le texte moderne et Nicole Brossard

Irène Duranleau

Volume 14, numéro 1, avril 1981

Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500540ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500540ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Duranleau, I. (1981). Le texte moderne et Nicole Brossard. *Études littéraires*, 14(1), 105–121. <https://doi.org/10.7202/500540ar>

# LE TEXTE MODERNE ET NICOLE BROSSARD

---

*irène duranleau*

---

Récits classiques et textes d'avant-garde se confrontent aujourd'hui dans une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes. Le récit classique, le « récit d'une aventure<sup>1</sup> », est encore privilégié et continue de se lire selon les codes narratif et discursif traditionnels. Le texte moderne échappe à toute codification fondée sur des schémas classiques, se pose en état de rupture, joue sur la matière signifiante du langage, définit son propre champ de production et force le lecteur à s'orienter vers une voie où ne compte plus que le jeu de la « signifiante<sup>2</sup> ».

Entre les deux tendances extrêmes, le traditionnel et le moderne, apparaissent des textes mutants où la fiction s'édulcore au profit d'un discours envahissant. Ainsi, dans un premier temps, les différentes mutations du récit romanesque seront abordées, à travers quelques nouveaux romans français, à partir de la terminologie de Gérard Genette<sup>3</sup>. Puis la théorie de Ricardou, très succinctement élaborée, servira d'approche aux textes de Nicole Brossard (*Un livre, Sold-Out, French Kiss, L'Amér*), « écrivaine<sup>4</sup> » qui, dans la perspective de l'évolution formelle du roman, produit enfin sa théorie et sa pratique.

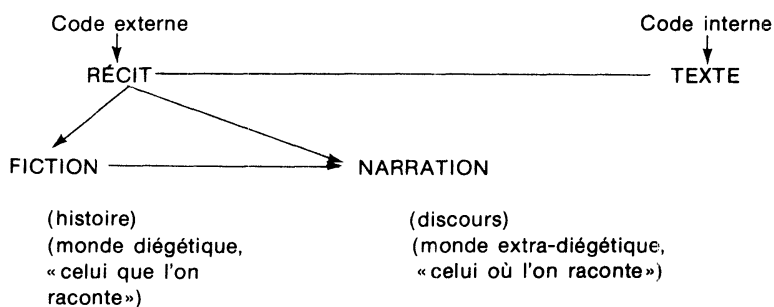
## **Les mutations du récit**

Le changement des formes du récit s'effectue dans le sens d'une déconstruction plus ou moins efficace du narratif au profit d'une élaboration plus imposante du discursif. Le texte moderne construit à partir du discursif pour aboutir au textuel.

Ces trois termes demandent précision. Le narratif, ce que Ricardou nomme fiction, ce que Benveniste définit comme l'histoire, constitue le raconté, avec ses actants et sa logique narrative. Le discursif (la narration selon Ricardou, le discours selon Benveniste) se présente comme la manière de raconter,

l'agencement formel des éléments narratifs. Le récit désigne la forme globale de l'histoire et du discours. Le textuel, plus précisément appelé la textualité, se définit comme l'enchevêtrement engendrant et engendré d'éléments phrastiques et sub-phrastiques, travaillant les niveaux phonétique et monématique<sup>5</sup> au détriment du niveau supra-phrastique ou du récit. Le texte n'appartient plus à l'œuvre, n'étant plus « reproduction » mais « production de sens<sup>6</sup> ».

Le récit traditionnel développe le niveau supra-phrastique, l'organisation des éléments narratifs. Le texte, lui, dérive selon les connotations phonétiques, sémantiques des vocables, assurant ainsi une polysémie virtuelle ou actuelle à l'intérieur d'unités linguistiques. D'une façon globale, la fiction fait place à la narration, dans une « première modernité<sup>6</sup> », et la narration, discours du narrateur, sort des préoccupations diégétiques pour entrer dans celles de l'engendrement textuel d'éléments a-narratifs, dans une « deuxième modernité<sup>6</sup> ». Le récit obéit à un code externe, le texte invente son propre code. Schématisée, l'évolution des formes romanesques présente cet aspect :



Ainsi, le récit déplace son centre d'intérêt de l'histoire au discours, c'est-à-dire que le monde « où l'on raconte » devient plus important que celui « que l'on raconte<sup>7</sup> ». La fable cède le pas au discours.

Le discours (narration) subit, lui-même, des transformations. Les aspects temporels d'ordre, de fréquence, de durée, jusque-là une préoccupation essentielle du narrateur, font place aux aspects de voix et de mode (catégories définies par Genette, *Figures III*). À l'intérieur de la dimension temporelle,

les aspects de durée et de fréquence sont plus exploités que les problèmes d'ordre (anachronies) ou du moins exploités parallèlement. Quelques exemples, tirés de nouveaux romans français, suffiront à démontrer ces changements à l'intérieur de la narration.

Au niveau de la fréquence des événements, le singulier fait place au répétitif. Les événements sont répétés avec de multiples variantes. Dans *le labyrinthe* de Robbe-Grillet offre plusieurs scènes qui sont, en quelque sorte, des variantes d'une scène unique : le soldat dans la rue avec l'enfant, sans l'enfant, etc. Dans *Le Planétarium* de Sarraute, le lecteur assiste aux chapitres 18 et 19 à la même scène : la rencontre de Pierre et de Berthe.

Les éléments de la durée, la pause et la scène, sont exploités systématiquement sans qu'il y ait interférence entre les éléments. La scène qui représente une équivalence du temps de l'histoire et du temps du récit ( $TH = TR$ ) apparaît magistralement aux pages 50 à 65 dans *L'Herbe* de Claude Simon. Le narrateur s'efface complètement pendant tout ce temps, au profit du discours de ses personnages, donnant ainsi au roman une forme théâtrale. La pause, temps zéro de l'histoire et temps du récit à l'infini ( $TH = 0$ ,  $TR = \infty$ ), semble également assujettir les éléments narratifs qui deviennent prétexte à une narration. Les pauses descriptives du nouveau roman apparaissent comme les éléments fictifs du texte. La description de l'araignée dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet joue ce rôle.

Le mode représente le point de vue scénique adopté par le narrateur et la manière de raconter les événements, soit par des récits d'événements, le narrateur étant très présent, soit par des récits de paroles, le narrateur faisant appel au discours du personnage. Ces deux éléments du mode, appelés focalisation et récit de paroles, ont un traitement particulier dans la première forme du nouveau roman. La focalisation zéro est systématiquement abolie, la narration omnisciente étant considérée comme dépassant les limites de l'humain. La focalisation externe n'existe plus uniquement comme instrument de description ou ouverture du récit, mais constitue le point de vue majeur du récit (*Dans le labyrinthe*, de Robbe-Grillet). Un jeu de focalisation interne apparaît dans *Le Planétarium*

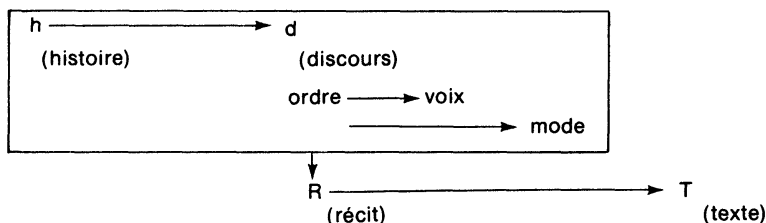
de Sarraute : focalisation interne fixe (chapitre 1), focalisation mobile (les chapitres à plusieurs personnages), et une même scène doublement focalisée (ch. 18 et 19).

Le monologue intérieur, les discours intérieurs menés par un narrateur-observateur en focalisation interne (*Le Planétarium*), le discours rapporté sans fonction désignative ou déclarative actualisée (il dit, elle dit) occupent une grande partie du nouveau roman au détriment des récits d'événements ou des discours narrativisés. Le narrateur s'efface devant l'incertitude de sa narration et situe le discours de son personnage au premier plan.

Au niveau de la voix, le statut du narrateur change. Il devient imprécis, fluctuant, double. Il peut être, à la fois, homodiégétique (témoin) et hétérodiégétique (*Dans le labyrinthe*). Le narrateur unique devient multiple : tout se met à raconter, même les mots (Robbe-Grillet, dans *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui*<sup>8</sup>). La position du narrateur hétéro-extra-diégétique, position rassurante, solide, est contestée au profit d'un statut particulier, plus ou moins défini, plus ou moins mouvant, avec une tentative de narration simultanée qui permet le jeu de la subjectivité.

Dans une deuxième étape, le récit devient texte. Les éléments de la narration ayant été exploités (première forme du nouveau roman), la narration se conteste elle-même. Les éléments du récit sont remis en question, transgressés, « avariés<sup>9</sup> », par le jeu de la polysémie. Les fictions multiples dans *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet détruisent toute fiction. Le récit est multiplié à l'excès. Le texte apparaît alors comme une sorte de parole extra-diégétique à l'état pur, un discours textuel qui s'engendre, non plus par les lois d'un genre, mais par un jeu de générateurs linguistiques ou extralinguistiques.

On pourrait tracer l'évolution des formes romanesques du roman classique (balzacien) au récit d'avant-garde actuel de la façon suivante :



Le roman québécois, dans son ensemble, s'apparente encore assez bien au récit classique. Les romans à caractère diégétique abondent encore. L'histoire et les actants occupent la majeure partie du récit, comme si, au Québec, on n'avait pas encore fini de raconter. Les écrivains exploitent les problèmes d'ordre (*L'Épouvantail* d'André Major joue sur les anachronies), de durée (la pause d'ordre philosophique dans *Salut Galarneau!* de Godbout est aussi importante que l'histoire). Ils utilisent un narrateur unique, hétéro ou auto-diégétique et une focalisation zéro ou interne. Les aspects de voix et de mode ne sont pas exploités en général. Après les années 1970-72, les formes traditionnelles sont encore dominantes : Anne Hébert, *Les Enfants du sabat* (1975), Gilles Archambault, *Les Pins parasols* (1976), André Langevin, *Une chaîne dans le parc* (1974).

Pourtant, un certain déplacement des intérêts narratifs se remarque dans quelques œuvres. Le roman essaie d'être moins diégétique et tente de jouer sur les problèmes de voix et de mode. Dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, le monde extradiégétique (l'espace du narrateur) dévoile le lieu de l'acte fabulateur. Les chaînons du récit ne sont plus assumés par un ou des narrateurs en complicité, en convergence vers le même récit, comme dans *Au delà des visages* de Giroux, où chaque narrateur s'entend sur la réalité des faits. *Le Cycle* de Bessette innove par l'emploi systématique du monologue intérieur. En sept tableaux, sept personnages traversent le champ de la conscience dans un discours intérieur à plusieurs niveaux ; réflexes physiques entre tirets, subconscient entre simples parenthèses, inconscient entre doubles parenthèses<sup>10</sup>. Quelques autres romans novateurs pourraient être soulignés. *La Fuite immobile* de Gilles Archambault affiche plusieurs voix (Je, Il, Vous) et exploite la fonction de communication à la Butor (*La Modification*). *L'Allocutaire* de Gilbert Langlois

questionne la fiction et la narration. *Ruines* de Pierre Larocque joue avec la pause descriptive comme Robbe-Grillet.

Les années 76-79 voient l'apparition de textes d'auteurs qui manient l'écriture non plus pour produire un discours narratif, mais pour explorer, contester, psychanalyser : c'est le cas de *Rose Marie Berthe* de Hugues Corriveau, de *Retailles* de Denise Boucher et Madeleine Gagnon, de *Manuscrit trouvé dans une valise* de Louis-Philippe Hébert, et des proses de Nicole Brossard. Cette dernière, depuis 1970, pose les problèmes du rapport entre le narrateur et le lecteur, de la fatuité de la fiction, du langage comme création et possibilité génératrice. Ses préoccupations ne se situent plus au niveau diégétique comme celles de ses prédécesseurs, A. Hébert, A. Langevin, Y. Thériault, M.-C. Blais, J. Godbout, R. Ducharme, M. Tremblay, mais sont d'ordre scriptural et textuel. Le texte brossardien ne transige plus avec les modalités du récit, ne s'apparente ni à une poésie narrative, ni à un roman poétique, les genres disparaissant avec la réalité diégétique.

### La génération du texte

Le texte est ce qu'il devient, c'est-à-dire qu'il traduit sa propre textualité en une structure ou un système de signification particulier. Il développe une auto-genèse scripturale où le noyau générateur propulse le sens dans toutes les directions. Le texte se présente, alors, comme une théorie s'affirmant dans sa pratique. Cette théorie inscrite sous une fiction éparse, diluée, tente de dévoiler son fonctionnement générateur.

Ricardou est celui qui aujourd'hui, avec les théoriciens-écrivains de Tel Quel et des éditions de Minuit, tente d'élaborer une théorie du texte moderne. Dans l'impossibilité de relever ici tous les aspects de la théorie ricardolienne du texte, nous devons nous contenter d'une approche très sommaire, de filets théoriques qui pourraient avoir tendance à réduire ou à fausser.

La théorie des générateurs de Ricardou (qu'il a baptisée plus tard « sous-théorie des sélecteurs <sup>11</sup> », avant de définir plus complètement toute sa théorie dans des ouvrages ultérieurs <sup>12</sup>) se résume ainsi : un générateur est constitué d'une base

(vocable, fragment, métaphore, calembour, etc.) et d'une opération (similitude, antinomie, transfert par analogie, par contiguïté, etc.). Par une prolifération du générateur, au niveau du récit, la narration-fiction est engendrée. Il suffirait d'examiner *L'Herbe* de Claude Simon pour comprendre comment le vocable « odeur » joue à la fois sur le référent (aspect olfactif), sur le signifié et est porteur de narration : il engendre, par exemple, les micro-récits de la putréfaction des poires dans le champ, de même que celui du retour au passé de la vieille tante qui agonise, des armoires au parfum virginal, etc. Le texte est généré de l'intérieur. *French Kiss* illustre bien ce phénomène. Les différents parcours sémémiques (au sens greimassien : glissement d'un effet de sens à un autre) étudiés plus loin le démontrent. Les générateurs surdéterminés permettent de reconnaître la dynamique qui supporte le texte. Chez Brossard, les vocables ne produisent pas la fiction comme dans la première forme du nouveau roman, mais un entrecroisement de différents parcours de sens qui permet des lectures plurielles. Le vocable engendre à la fois une fiction contestée et un parcours textuel instable.

### **Un livre**

Dans *Un livre*, Brossard expose sa théorie du texte. Cet essai à prétextes narratifs joue sur deux niveaux distincts. La fiction/narration expose des éléments de l'ordre de l'être et non du faire, abolissant ainsi toute dynamique narrative. Par contre, la fiction/narration est entrecoupée par un discours sur le texte, dans lequel Brossard développe une contestation du récit<sup>13</sup>, parallèlement à une valorisation du désir scriptural. Entre les deux niveaux, se crée l'espace de l'écriture, l'espace textuel où plongent les mille et un replis des vocables narratifs négativisés et des vocables discursifs affolés parce que superflus. « Trop » est certes le vocable surdéterminé de ce texte (pp. 21-38-44-47-64) avec ceux de « l'entre », du « silence », du « hors-texte » et du « rien »<sup>14</sup>.

La parole de trop, l'illusion contestée, affirmée puis détruite finit par abolir le texte et laisser au-delà des vocables une page blanche à la disposition du lecteur : « La parole vous appartient » (p. 99). Le jeu formel d'*Un livre* chevauche entre des



éléments posés puis contestés (les personnages), entre des éléments affirmés, puis tout aussitôt rejetés dans ce « rien » du silence, de la page blanche, de l'espace entre les lignes.

### **Sold-Out**

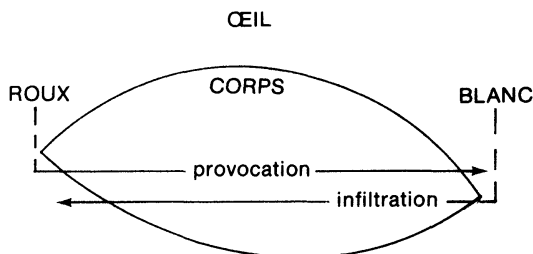
D'une parole ascétique, mesurée, retenue, Nicole Brossard passe, avec *Sold-Out* et *French Kiss* à une prolifération fictive et discursive, à un jeu serré entre la fiction et le discours. Dans *Sold-Out*, la théorie d'*Un livre* devient fiction : l'écriture pose maintenant un regard critique sur elle-même. Ce n'est pas une génération de fiction, mais une théorie en fiction. Le « roux » constitue le grand vocable de ce texte<sup>15</sup>. Il provoque une fiction discontinue, disloquée :

**Neige et fond sonore d'ECHOES/MEDDLE/harmonie du soir et plus, la trajectoire d'encre car sans cette image de concordance et de sole, l'harmonie ressemblerait trop inutilement à quelque figure du passé. (p. 43)**

« Roux » (p. 24) par « œil » crée l'anecdote : les éléments de narration sont engendrés artificiellement par l'œil (imbu de fiction, voyeur de fiction). Le tableau fictif engendré (pp. 25-26-27) est surdécrit, chauffé au rouge, d'où « étreinte » de la fiction. Le « roux » appartient au « corps », mais il concerne l'écriture — « mot-texte » également par le truchement du « visionnaire-œil » qui permet le sens. Le « roux » est facteur de fiction et facteur de texte, du moins il permet une continuité entre le fictif (les chapitres I-II-III-IV-V) et le textuel malgré le caractère discontinu de l'écriture. Entre les cinq chapitres, « roux-œil » laisse le texte courir à sa guise, puis le reprend au détour : « rousse-rétine » (p. 53), « rousse » (p. 72), « iris-sens-œil » (p. 90), « roux » (p. 101).

Il est intéressant de suivre un de ces jeux textuels ou de voir comment le sens se perd dans des vocables fortuits en apparence mais profondément liés :

**Chaque veine infiltrée par l'alcool brûlant les impuretés, brûlant le corps intérieur comme un encens le consumant sous l'œil étrange de l'alcyon ou serait-ce un Season's Greeting décoratif qui accroché au mur, accroche l'œil et le provoque éclat de rouge, de sapinage. Blanc : l'alcool pénètre, rejoint les grands espaces du dedans, marins et fabuleux. (p. 78)**

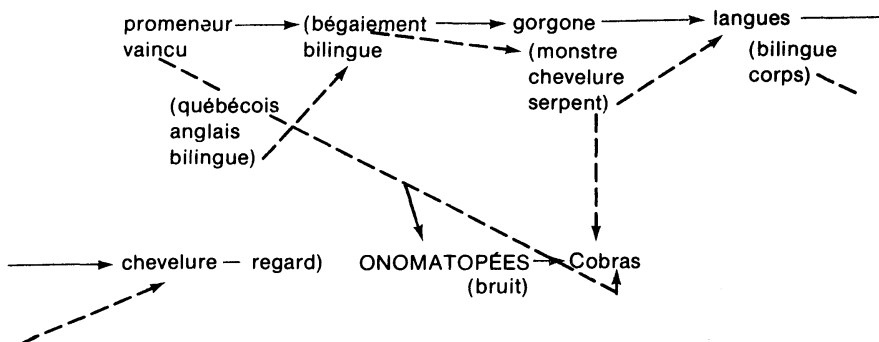


Sous le regard de l'« oeil », le « roux » incite à la provocation à travers le « corps » — provocation/brûlure; par contre le « blanc » — pénétration/infiltration — engendre la purification par la paix, le calme. Jeu antithétique, jeu fantastique, l'alcyon suggère un monde fabuleux et mystérieux fait d'oppositions: « roux » / « blanc », « provocation » / « infiltration », violence/paix, rouge-veine/encens.

Un autre jeu générateur révèle, non plus des antinomies, mais un parcours grâce à des sèmes communs qui s'entrecroisent, à la limite du sens:

La longue marche sur Montréal du promeneur acharné vaincu (dans son souffle l'explication du bégaiement bilingue: la gorgone, les (langues) multiples dans la chevelure mouvante / émouvante si l'on songe au regard qui s'éveille sous la chevelure ondulante) UN TONNERRE D'ONOMATOPÉES (rue Plessis) sept Cobras passent bruyamment, fesses serrées sur le siège de leur moto. (p. 93)

Les unités signifiantes matériellement juxtaposées permettent les chaînons suivants (les traits continus indiquent la succession des vocables, les traits discontinus les liaisons de sèmes):

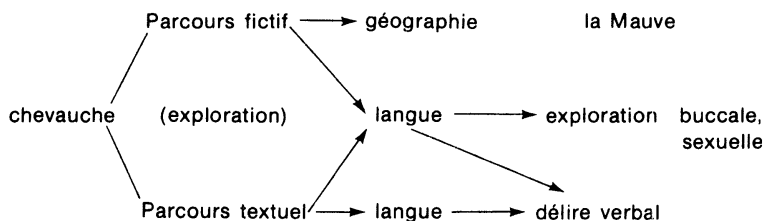


*Sold-Out* apparaît le texte de la génération textuelle et non pas de la fiction à la manière des nouveaux romans. Par opposition à *Projet pour une révolution à New York* où il y a aussi une génération par le « roux » (sexe, violence, agression, sadisme) qui débouche sur une multiplicité de fictions parallèles qui se croisent et se défont, *Sold-Out*, par la génération de vocables, crée des jeux sémémiques, des parcours de sens qui multiplient le sens sans ordonner une fiction.

### **French Kiss**

À la différence des deux premiers textes, *French Kiss* ne présente pas d'espaces blancs, comme si le lecteur n'avait plus cette disposition d'invention dans le « hors-texte » (« car les mots ne peuvent tout combler pour vous », *Un livre* : la fiction contestée (pp. 7-103-114-137-146), l'impossibilité narrative (pp. 70-53), le rôle du narrateur/voyeur (pp. 88-99-113-127) et son pouvoir de parole. La composition matérielle du texte en quatre parties, qui font chacune appel à une connotation quantitative, est l'indice même du jeu de la génération : une fiction camouflée derrière un discours lui-même fictif.

La génération de *French Kiss* pourrait se schématiser ainsi :



Le parcours fictif (les lieux géographiques que parcourt la Mauve) chevauche le parcours textuel. Le mot « *langue* » — parcours fictif (exploration buccale et sexuelle) et parcours textuel (délire verbal) — est le mot générateur qui permet le croisement des deux plans. Le texte « Une seule fois » (pp. 74-75) illustre ce phénomène. Le texte fonctionne de la même manière que la fiction (l'acte sexuel). Il se provoque,

s'essouffle, accélère le rythme, ralentit, piétine, reprend haleine.

Le texte (comme le sexe) a besoin d'une excitation première qui favorise une exploration fictive/textuelle où la narratrice puisse regarder par la fente (p. 77) le chevauchement des deux parcours et rendre possible une ouverture signifiante (p. 106) par toute espèce de « mutation » (pp. 71-91), de déplacement de sens (p. 105) et de ramifications (p. 88). Mais ce texte, une fois mis en branle, subit des baisses, des moments d'hésitation, de tâtonnement :

**Texte au point mort. (55)**

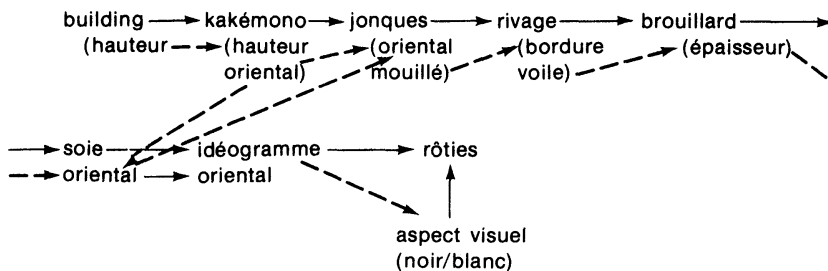
**Le texte ploie sous la poussée, le poids théorique des risques à prendre, générateurs de souffle : (p. 63)**

Puis il repart, retrouve l'élan (p. 107) pour finalement n'être qu'« une dépense du signe » (p. 101), un texte en trop, que l'on peut effacer : « Chevauche ardente sur l'encre délérable » (p. 151).

Comme dans *Sold-Out*, il est possible de suivre certains parcours sémémiques :

**Building/kakémono, traduction de la pièce verticale, ses jeux d'ombres et de jonques mouillant au bord du rivage, songe au petit matin, une membrane, un brouillard dans la soie. Idéogramme : à déchiffrer, noirs et blancs sur la rôtie grillée. (p. 33)**

La succession des vocables dans le texte permet l'enchaînement des sèmes suivants :



Comme *Sold-Out*, *French Kiss* n'est pas un texte à génération de fiction, ni un jeu de la fiction, mais un jeu de la subversion du sens où le phénomène d'étalement du sens (juxtaposition linéaire de nombreux sens premiers et seconds)

est plus imposant que toute construction narrative. Le lecteur n'est plus dans l'ordre du romanesque mais dans celui de la textualité et de l'écriture. Si la fiction (niveau supra-linguistique) est exclue du genre romanesque, le sens (niveau linguistique) joue à loisir dans ce texte, y pénètre dans une sorte de dynamique extravagante pour y créer une écriture ludique, factice et sinieuse...

### ***L'Amer***

*L'Amer* apparaît comme le texte de l'idéologie à dénoncer, idéologie productrice de la fiction et du texte, la fiction se manifestant comme la reproduction de l'espèce, de la femme ouverte par le phallus, de la fille violée, mythifiée par l'idéologie de subordination à l'espèce. Le texte se veut une production/renversement de l'idéologie scripturale<sup>16</sup> :

**Théorie fictive :** les mots n'auront servi que dans la dernière étreinte. Le premier mot lèvrès et salive gluant sur ses seins. La théorie commence là quand s'éloigne le sein ou l'enfant. Blessure stratégique ou le sens suspendu. (p. 6)

Entre le texte (« théorie ») et la narration (« sein » : l'objet narratif) l'espace à vaincre :

**C'est le combat. Le livre. La fiction commence suspendue mobile entre les mots et la vraisemblance du corps à mère dévorante et dévorée. (p. 5)**

L'écartèlement, le déchirement de tissus trop longtemps joints sont naturellement, conditionnellement posés aux yeux d'un lecteur amorphe.

L'objet narratif s'abolit au fur et à mesure que se développe un texte déjà conquis : « J'ai tué le ventre » (p. 11). Cet objet entre dans l'Histoire comme la femme dans son corps, comme l'autre :

**Cul-de-sac idéologique :** le mot à mot pour échapper au corps à corps. On ne tue pas la mère biologique sans que n'éclatent tout à la fois la fiction, l'idéologie, le propos. (p. 21)

Ainsi assiste-t-on à la même dualité que dans les textes précédents :



**Prendre en main la maîtrise du symbolique. En rien ne consentir à L'ARGUMENTATION érotique, (Idéologique). (p. 42)**

La prédominance du texte sur la fiction déloge l'impasse de la logique narrative de l'histoire, car l'Histoire va toujours dans le même sens : celui des dominantes idéologiques.

La première partie du livre, « La Mère », pourrait se caractériser, à partir de la dualité textuelle/sexuelle, comme homo-textuelle : on peut y voir une marginalité qui a besoin de s'affirmer, un « texte lesbien » (p. 14), un texte patriarcal. La seconde partie apparaît hétérotextuelle ou patriarcale : « L'éclat de la différence comme une entrée dans la fiction » (p. 38). Le texte dénonciateur ne veut plus perpétuer la différence, mais les multiples facettes, l'« État de la différence mutante » (p. 45).

**Idantik comme deux mêmes corps, dans un futur asexué, vague comme l'espace, précis comme un neurone. Non plus l'idée de nos corps mais l'énergie même du corps. État de la différence mutante. L'indice de la mue : cerveau à vif. La dialectique fondée sur la différence n'aura servi qu'à cela, sortir de l'écrin, le diamant gris. (p. 45)**

La troisième partie, « L'acte de l'œil », devient « l'enjeu » (p. 49), sorte de passage noir (« L'œil au mauve », p. 52) entre l'homo et l'hétéro, libre vocable à conquérir (« Chute libre vers le pré », p. 52), dans ce lieu de la transformation originelle : la végétation.

La quatrième partie, « Végétation », est définie par Brossard<sup>17</sup> comme un lieu « d'exubérance », « un lieu où le contrôle se fait de moins en moins bien<sup>17</sup> ». « Je me refais » (p. 72). « Je veux pouvoir circuler librement » (p. 73).

Finalement « Les fictions », dans la cinquième partie, sont conjurées (violence neutralisée — fiction privée et fiction politique) dans la mesure où l'on contraint l'écart à n'être plus que traces :

**Successivement dans les formes multiples d'une fiction, ne sachant soudain que d'un processus au ralenti où nul ne gagne sinon qu'à l'origine, à la vigilance dans le blanc cette énergie l'équilibre, douée de tendresse dans la démarche. Dans la ville, les traces, laisse l'enjeu, nicole, sans rature. (pp. 94-95)**

Le texte sans bavure laisse l'enjeu — fictif/textuel — à ce lecteur désormais désamorcé.

Avec Nicole Brossard et quelques autres écrivains de *La Nouvelle Barre du jour*, entre autres, le texte moderne a pu s'imposer dans la production québécoise et servir quelque objectif de déconditionnement d'apprentissage à une lecture singulière. « Je cherche dans mon écriture à défaire des conditionnements d'écriture et de lecture<sup>18</sup> ». Le lecteur est donc appelé à rendre au texte sa fonction ludique. Le lecteur « joue au Texte », il « joue le Texte<sup>19</sup> ». Car le texte est « jeu, travail, production, pratique<sup>19</sup> ».

Ainsi l'écriture tend à déconstruire les enchaînements du « sens institué<sup>20</sup> » par une dynamique subversive qui bloque l'entrée aux clichés littéraires idéologiquement et historiquement valorisés.

Si la fable est sortie du texte, c'est qu'elle a perdu sa magie. Si l'illisibilité du texte rebute, c'est qu'elle opère une ouverture au symbolique que l'œuvre en tant qu'œuvre arrête au milieu de sa course :

**l'œuvre (dans le meilleur des cas) est MÉDIOCREMENT symbolique (sa symbolique tourne court, c'est-à-dire s'arrête) ; le texte est RADICALEMENT symbolique<sup>21</sup> :**

Le texte moderne entreprend de démystifier la lecture, la clôture du récit, « l'œuvre se fermant sur un signifié<sup>22</sup> » et de révolutionner tout discours.

**Moi, dira le JE qui existe résolument, je choisis d'énoncer, je suis subversion, je suis transgression, sinon je n'existe pas. Théoriquement<sup>22</sup>.**

L'écriture de la modernité traduit un effort de transformation idéologique au sein d'une collectivité restreinte sûrement, mais consciente que la fabulation crée des mythes qui servent de support au conformisme quotidien. Par l'emploi dévié du mot, un pouvoir transgressant s'exerce dans le texte, qui œuvre sur le non-établi.

## Notes

- <sup>1</sup> Expression employée par RICARDOU dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, p. 143.
- <sup>2</sup> Terme emprunté à KRISTEVA et défini comme suit : « TRAVAIL de différenciation, signification et confrontation qui se pratique dans la langue, et dispose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée », dans *Recherches pour une sémanalyse*, p. 9. Cette définition est sommairement expliquée par Michel Zeraffa dans *Revue d'esthétique*, 4, 1971, p. 386 : « Kristeva emploie le terme de « signifiante » pour dépasser et assouplir celui de « signification », qui risque de bloquer le littéraire dans les lois du langage, et de dissimuler la dynamique d'une écriture productrice de sens ».
- <sup>3</sup> *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- <sup>4</sup> Note de Louise FORSYTH, dans *Journal of Canadian Fiction*, 25-26, 1979, p. 211 : « La forme féminine "écrivaine" utilisée de plus en plus de nos jours, est un néologisme inventé par Colette ».
- <sup>5</sup> Pour préciser je distingue le niveau linguistique du niveau translinguistique ou supralinguistique (celui du récit) :  
— niveaux linguistiques : 1<sup>o</sup> phonème 2<sup>o</sup> monème 3<sup>o</sup> syntagme 4<sup>o</sup> proposition ou phrase ;  
— niveau du récit : phrases constituant un récit organisé selon la logique propre au narratif.
- <sup>6</sup> Jean RICARDOU, dans *Esprit*, 12, décembre 1974, p. 943. La distinction œuvre/texte est faite par Barthes, dans *Revue d'esthétique*, 3, 1971, pp. 225-233.
- <sup>7</sup> Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 245.
- <sup>8</sup> « [...] à la fin, tous les mots du livre sont en train de parler ensemble, et c'est eux le narrateur... » Alain ROBBE-GRILLET, dans *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui*, 2, *Pratiques*, p. 169.
- <sup>9</sup> Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, p. 31.
- <sup>10</sup> Réjean ROBIDOUX, « Le cycle créateur de Gérard Bessette ou le fond c'est la forme », *Livres et Auteurs québécois*, 1971, p. 25.
- <sup>11</sup> Note dans *Esprit*, 12, décembre 1974, p. 930.
- <sup>12</sup> « La révolution textuelle », *ibid.*, pp. 927 à 945, et *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- <sup>13</sup> « Je me demande si je n'ai pas fait en quelque sorte le procès des clichés attribués à la fiction ou le procès de ce qu'on retrouve dans la plupart des livres de fiction appelés Roman ». Nicole BROSSARD, dans *Journal of Canadian Fiction*, 25-26, 1979, p. 34.
- <sup>14</sup> Le vocable « rien » dans *L'Herbe* de Claude SIMON constitue le pilier du texte : entre « rien », vocable générateur, et « rien », vocable engendré, est injecté un temps dans le temps, comme le mentionne RICARDOU, dans *Le Nouveau Roman*, p. 135. C'est un peu de cette façon que fonctionne *Un livre*.
- <sup>15</sup> André ROY, dans un entretien avec Nicole Brossard, le mentionne. Question : « On dirait que *Sold out* est construit à partir d'un seul mot : roux. Le roux va être générateur de métaphores et de métonymies. Le roux, la rousse, l'incarnat, la couleur des vieilles photos ; et la roue, le



cercle, l'encerlement, la conscription. Les mots qui s'enroulent et la roue du temps. Est-ce que tout le livre procédait ainsi, par dérives signifiantes?» Réponse de Nicole Brossard : «Beaucoup de mots dérivait par eux-mêmes. Par contre travaillant beaucoup avec un dictionnaire des symboles, je donnais un coup de pouce à la dérive qui ne se produisait pas toujours avec certains mots». «La fiction vive : entretien avec Nicole Brossard sur sa prose», *Journal of Canadian Fiction*, 25-26, 1979, p. 35.

- <sup>16</sup> «Le sexe de l'homme et celui de la femme peuvent représenter cette écriture. De l'homme, c'est le phallus, le pénis, donc la ligne droite. Dans les écritures d'hommes, deux types existent : un, l'écriture traditionnelle, linéaire, c'est l'érection «magistrale» si on peut dire ; et deux, l'érection des fils contestataires, qui, elle, est pleine de coupures, de ratés. C'est la ligne brisée des textes contemporains. C'est alors que surviennent les écritures de femmes qui se présentent comme une autre intention de vie, une autre forme, une alternative conceptuelle». Nicole BROSSARD, dans *Journal of Canadian Fiction*, 25-26, p. 38.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>19</sup> Roland BARTHES, dans *Revue d'esthétique*, 3, 1971, p. 231.

<sup>20</sup> Jean RICARDOU, dans *Esprit*, 12, décembre 1974, p. 929.

<sup>21</sup> Roland BARTHES, dans *Revue d'esthétique*, 3, 1971, p. 228.

<sup>22</sup> Nicole BROSSARD, «L'épreuve de la modernité et/ou les preuves de la modernité», dans *La Nouvelle Barre du jour*, 90-91, 1980, p. 59.

### Bibliographie

AQUIN, Hubert. *Neige noire*. Montréal, Presse, 1974.

———. *Trou de mémoire*. Ottawa, CLF, 1968.

ARCHAMBAULT, Gilles. *La Fuite immobile*. Montréal, Actuelle, 1974.

———. *Les Pins parasols*. Montréal, Quinze, 1976.

BARTHES, Roland. «De l'œuvre au texte», *Revue d'esthétique*, 3, 1971, pp. 225-233.

BESSETTE, Gérard. *Le Cycle*. Montréal, Jour, 1971.

BOUCHER, Denise, GAGNON, Madeleine. *Retailles*. Montréal, L'Étincelle, 1977.

BROSSARD, Nicole. «L'épreuve de la modernité et/ou les preuves de la modernité», *La Nouvelle Barre du jour*, 90-91, 1980, pp. 57-63.

———. *Un livre*. Montréal, Jour, 1970.

———. *Sold-Out*. Montréal, Jour, 1973.

———. *French Kiss*. Montréal, Jour, 1974.

———. *L'Amer*. Montréal, Quinze, 1977.

BUTOR, Michel. *La Modification*. Paris, Minuit, 1957.

CORRIVEAU, Hugues. *Rose Marie Berthe*. Montréal, VLB, 1979.

FORSYTH, Louise. «L'écriture au féminin : l'Eugélonne de Louky Bersianik, l'Absent aigu de Geneviève Amyot, l'Amer de Nicole Brossard», *Journal of Canadian Fiction*, 25-26, 1979, pp. 199-211.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1966.

GIROUX, André. *Au-delà des visages*. Montréal, Variétés, 1948.

GODBOUT, Jacques. *Salut Galarneau!*. Paris, Seuil, 1967.

HÉBERT, Anne. *Les Enfants du sabbat*. Paris, Seuil, 1975.

HÉBERT, Louis-Philippe. *Manuscrit trouvé dans une valise*. Montréal, Quinze, 1979.

KRISTEVA, Julie. *Recherches pour une sémanalyse*. Coll. «Tel Quel», Paris, Seuil, 1969.

LONGEVIN, André. *Une chaîne dans le parc*. Paris, Julliard, 1974.

LANGLOIS, Gilbert. *L'Allocutaire*. Montréal, Actuelle, 1973.

LAROCQUE, Pierre. *Ruines*. Montréal, Jour, 1974.

MAJOR, André. *L'Épouvantail*. Montréal, Jour, 1974.

RICARDOU, Jean. «Esquisse d'une théorie des générateurs», *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg présentés par Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 143-150.

\_\_\_\_\_. *Le Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_. «La révolution textuelle», *Esprit*, 12, décembre 1974, pp. 927-945.

\_\_\_\_\_. *Nouveaux Problèmes du roman*. Paris, Seuil, 1978.

ROBBE-GRILLET, Alain. «Sur le choix des générateurs», *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui*, 2, *Pratiques*, Coll. 10-18, UGE, 1972, pp. 157-173.

\_\_\_\_\_. *La Jalousie*. Paris, Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. *Dans le labyrinthe*. Paris, Minuit, 1959.

\_\_\_\_\_. *Projet pour une révolution à New York*. Paris, Minuit, 1970.

ROBIDOUX, Réjean. «Le cycle créateur de Gérard Bessette ou le fond c'est la forme», *Livres et Auteurs québécois* 1971, pp. 11-28.

ROY, André. «La fiction vive : entretien avec Nicole Brossard», *Journal of Canadian Fiction*, 25-26, 1979, pp. 31-40.

SARRAUTE, Nathalie. *Le Planétarium*. Paris, Galimard, 1959.

SIMON, Claude. *L'Herbe*. Paris, Minuit, 1958.

ZERAFFA, Michel. «La poétique de l'écriture», *Revue d'esthétique*, 4, 1971, pp. 384-401.